Warszawa, d. 15 listopada 1918 r. №4 (139)



Dr. ADOLF CHYBIŃSKI.

REGER

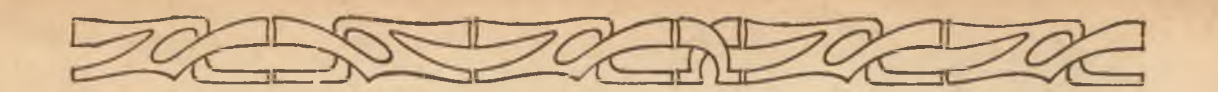
(1873 — 1916).

Przewroty dokonane w dzisiejszej dobie my muzycy odczuć musimy wdwójnasób. Życie muzyczne, to bujne i przynoszące ustawicznie dowody nowych dążeń do nowych celów, zamarło. Niedość na tem. Już od rozpoczęcia obecnego mordu narodów śmierć uniosła ze sobą wielkich pionierów myśli muzycznej: zmarł największy włoski symfonista, który — rzec można ratował poniekąd powagę zdegenerowanej muzyki włoskiej, t.j. Sgambati, zmarł genjalny nowator francuski Cl. Debussy, zmarł znakomity nestor kompozytorów austrjackich Karol Goldmark, rosyjska muzyka straciła swego największego kompozytora Aleksandra Skrjabina i największego swego teoretyka i kontrapunktcistę Siergieja Taniejewa. Niemcy straciły swego największego mistrza, a zarazem największego z żyjących kompozytorów, Maksymiljana Regera. Sami najwięksi... Ale gdy o pierwszych czterech możemy powiedzieć, że nie przestając tworzyć dzieł wartościowych przecież już wypowiedzieli się dostatecznie i rozwinęli swą indywidualność do najdalszych granic, to o Regerze nie możemy tego powtórzyć z tego powodu, że potęga jego genjuszu granic nie miała a znajdowała się mimo dzieł o wartości wieczystej w stanie ustawicznego rozwoju ku tym wyżynom, na których zasiadają wielcy klasycy muzyki wszystkich czasów. Reger od dawna był mistrzem w całem tego słowa znaczeniu, od czasów Bacha nie zna świat większego mistrza kontrapunktu i form ścisłych; ale mimo to Reger ustawicznie rozwijał i wzbogacał swój indywidualny styl, ustawicznie szukał nowych środków wyrazu i nowych stylistycznych wartości w swej przebogatej twórczej duszy. Dlatego głęboki żal, najgłębszy na jaki nas stać towarzyszy jego nagłej i niespodziewanej śmierci. Żal najgłębszy, bo zeszedł z nim do grobu pomnożyciel największych w muzyce skarbów, który miał jeszcze wiele, bardzo wiele do dania muzyce, muzykom i ludziom bez uprzedzeń a rozumnym i szczerze muzykalnym.

Liczył zaledwie 43 lat...

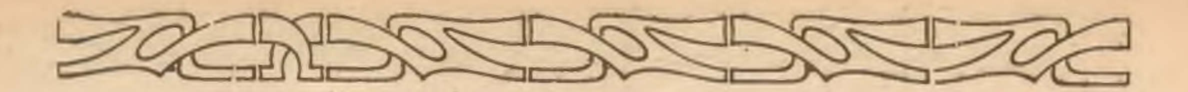
To wiek, w którym twórcy zdolni do wewnętrznego rozwoju zaczynają dopiero wchodzić na najwyższy szczebel swej doskonałości, aby osiągnąć nieśmiertelną i niedoścignioną przez mniejszych sławę i trwałość swych dzieł.

Reger jednak ją zdobył. Wszak nazwisko jego bywa wymieniane tylko obok największych. Mówimy, że jest to „Bach redivivus". Któż napisał doskonalsze i bar-



dzieł treścią przepojone fugi niż Reger? Tylko Bach i Beethoven!! Czemże są przy nich fugi Haendla, Schumanna, Mendelssohna, Brahmsa, Francka? Ale czyż tylko doskonałość techniki kontrapunktycznej je odznacza? Nie, bo Reger tak po arcymistrzowsku opanował najzawilsze problemy polifonicznej faktury, że zdołał zapomocą tej formy, która w ręku rutynerów staje się wstrętną kalkulacją tonów, wyrazić wszystko, co muzyka jest w stanie wyrazić. Zważmy, że nawet w fugach Beethovena nie znajdziemy tylu i tak bogatych w różnorodność wyrazu środków i równocześnie nastrojów, jak u Regera. I żeby to wszystko czyniło wrażenia t. zw. roboty technicznej! Ale fugi Regera przemawiają do nas z tą samą pełnią lirycznego natchnienia, jak fugi Bacha, z tą samą a może jeszcze większą siłą dramatyczną i epiczną jak fugi Beethovena, z tą samą swobodą ruchów jak u tych obydwu mistrzów, z tą samą klasyczną powagą jak ich fugi. U Regera niema nieścisłości i nonszalancji w prowadzeniu głosów i ujęciu formalnem jak np. u Mendelssohna. Powaga myśli jego fug przenosi nas w sferę najgłębszej sztuki, najbardziej przefiltrowanej przez rozmyślania nad nieskazitelnością stosunku artysty do problemu tworzenia, mającego na sobie znamię apostolstwa czy kapłaństwa, nie znającego myśli o zadowalnianiu się bądź kunsztownem rzemiosłem, bądź też tupetem chwilowego pomysłu, wywołującego albo zaniepokojenie albo olśnienie u słuchacza. Sztuka Regera ma przedziwnie wyraźne znamiona trwałości. Reger nie zna rzeczy na papier rzuconych w szczęśliwej chwili szkicowo lub w stanie surowym, nawet wówczas, gdy pomysłowi towarzyszy silna gra fantazji i inwencji. Reger nie wierzy tak zwanej inspiracji, gdyż życie jej jest zwykle niedługie. Jak Beethoven, nosi swe pomysły tak długo aż się skojarzą z formą, jaka najlepiej odpowie ich treści. Fugi są tego najlepszym dowodem. Ileż niesłychanie bogatej inwencji tkwi w nich, a równocześnie ile nowych technicznych problemów przynoszą z sobą?! Tylko że te problemy udowadniające jak na dłoni niespożytość tej wspaniałej formy, nie rzucają się w uszy słuchacza przeciętnego, nie drażnią go czemś zagadkowym i niezrozumiałem, natomiast przemawiają jak utwór liryczny, charakterystyczny, nastrojowy, to pełen refleksji poetycznej, to jak puhar przepełniony słodyczą poezji, to znowu jak piętrząca się groza imponującego gmachu o wysokich kolumnach lub jak burza rosnących zawikłań dramatycznych, z których temat — zwycięzca w tryumfie sztandar wznosi na szczycie swych gigantycznych dążeń. Te problemy niepokoją pod względem technicznym przyuczonych do martwej interpretacji reguł fugi, wszak dających tyle swobody mimo całej ścisłości techniki. Reger potężnem uderzeniem swego genjuszu zwalił w gruzy szyderczy okop tych muzyków i samozwańczych dyktatorów literackości w muzyce, którym się zdawało, że fudze można zaśpiewać requiem aeternam. A równocześnie jakby niechcący udowodnił, że właściwymi destruktorami fugi są jej zawodowi konserwatorzy, w konserwatorjach przeważnie zamieszkali, udowodnił, że istnieje jeszcze wiele możliwości w formach (nie formie) fugi, że tylko przejściowe epoki prądów o efemerycznem znaczeniu na chwilę wstrzymały fugę w jej naturalnym rozwoju, i dlatego rzec można, iż od Beethovena jest Reger pierwszym, który fudze wskazał dalsze tory i drogi, nie drogę. Nie oznacza to bynajmniej jakiegoś konserwatywnego dążenia. Reger bowiem wraz z renesansem tej formy wprowadził zastosowanie do kontrapunktyczno-imitacyjnej techniki także tych wszystkich zdobyczy jakie nowożytna muzyka od czasów Beethovena poczyniła w zakresie tematyczno motywicznej faktury, w czem zapewne niemałą rolę odegrała sztuka Wagnera. Rzec można, iż jak Bach w swych fugach był sumą dążeń i pracy od Palestriny dokonanej, tak Reger kojarzący w swej fudze polifonję Bacha pomnoży o swój własny kunszt, i poddaną nowożytnej harmonji, skojarzył z tematyczno-motywiczną techniką doskonaloną przez klasyków 19 wieku a doprowadzoną przez siebie do najdoskonalszych i przez nikogo dziś nie prześcignionych granic. Dość wspomnieć o fugach fortepjanowych z warjacji na temat Bacha (op. 81), warjacji na temat Beethovena (op. 86), warjacji Hillerowskich (op. 100), mozartowskich (op. 134) — aby tylko wymienić największe między największemi.

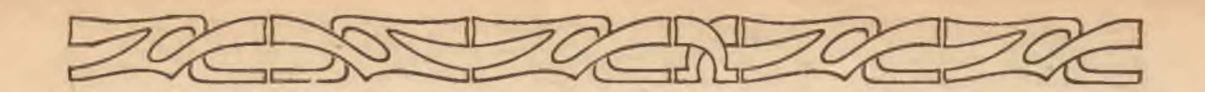
Byłoby rzeczą wprost trywialną, gdybyśmy wymieniali wszystkie techniczne kunszty w fugach tego mistrza, który nie znał słowa „trudność“. ani właściwie nie liczył się ze znaczeniem słowa technika, gdyż dla niego już technika nie istniała. Ale możemy wyrazić współczucie dla tych muzyków i pedagogów muzyki, którzy nie



umieli dotąd zrozumieć, że wzorować się tylko na fugach Bacha jest ignorancją wobec wszelkiego zdrowego rozsądku w artystycznem postępowaniu z sobą samym i z uczniami kompozycji, a niemniej lekkomyślnem ignorowaniem wielkich, twórczych, dostojnych i mądrych rezultatów pracy ducha.

Powiedzieliśmy, że Reger, jako kompozytor fug, stoi obok Bacha i Beethovena. To samo powiemy o jego preludjach. Bach i Chopin — oto jego wielcy poprzednicy w tej formie. Reger jako polifonista skłania się oczywiście ku Bachowi, i tasama wielka różnorodność form i obrazów nastrojowych wraz z przestrzeganiem idei związku między preludjum a fugą panuje w dziełach Regera, jaką widzimy u Thomaskantora, może nawet w większym stopniu przestrzega Reger tego związku, dzięki wielkiej i ściśle przeprowadzonej motywice. Jak Bach, tak i Reger tworzy fugi i preludja nietylko na fortepjan lub organy, ale także na skrzypce solo. I w tym kierunku panuje między Bachem a Regerem przerwa. Reger wznawia formy uznane w ciągu 19 wieku albo za nieproduktywne albo przestarzałe i znowu udowadnia, iż formy te, jak każda forma, są zawsze żywotne, jeśli ożywi się je nietylko nową treścią i nowymi środkami, ale także jeśli na to pozwoli indywidualność danego twórcy, czyli jeśli się przystąpi do nich z przekonaniem. Reger jako polifonista par excellence tworzy passacaglja organowe, tworzy ciaconnę na skrzypce solo, tworzy koncert w starym stylu, a więc na orkiestrę i koncertujące instrumenty, albowiem jego nawskroś polifonicznie koncypujący umysł nie zadowala się współżyciem solowego instrumentu z orkiestrą, lecz dąży do kontrapunktycznego przeciwstawienia idei współzawodnictwa między kilku instrumentami a orkiestrą. Tworzy też suitę w starym stylu, ale jeśliby ktoś przypuszczał, że to jest imitacja dawnej antycznej linji melodyjnej, dawnych harmonji i opracowania z naśladowaniem manier stylistycznych, czyli że to jest tylko udawanie stylowe, aktorstwo twórcze, ten byłby w błędzie. Reger przejmuje dawną formę, ale styl i środki i tendencja jest nietylko nowożytna ale i — regerowska. Najlepszym tego dowodem jest suita baletowa i romantyczna, zupełnie wolne od pozorów naśladowania, a nawet idące dalej niż suita nowożytna, nie wywodząca się od Bacha. A więc są to tylko problemy, które w danej chwili tworzą w Regerze inklinację do dawnej formy. Na problemy zaś mógł sobie Reger pozwolić przy swej wielkiej płodności.

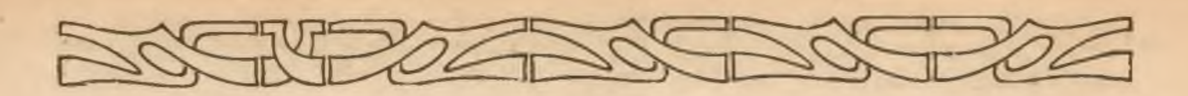
Wróćmy jednak do Bacha! I znowu musimy tu stwierdzić, że od czasów tego ojca nowożytnej muzyki nie znajdziemy ani jednego kompozytora, któryby w zakresie muzyki organowej mógł się nietylko równać, ale choćby zbliżyć na dalszą odległość do Regera. Jakże słabe są organowe kompozycje Mendelssohna lub Liszta wobec organowych przepotężnych dzieł Regera?! Nawet Cezar Franck pozostaje daleko poza Regerem. Oczywiście tak polifonicznie skonstruowany umysł jak Regera musiał w organach, tym polifonicznym par excellence instrumencie, znaleźć jedną z najodpowiedniejszych dróg swej myśli. Fugi, preludja, passacaglja, Choralvorspiele, fantazje, warjacje — oto formy, w których Reger panuje w zakresie organowej muzyki, w mniejszym stopniu w sonacie, której styl nie zawsze odpowiadający naturze instrumentu przestał później zajmować Regera — i słusznie. Ale w zakresie tamtych form umiał stworzyć dzieła tak nieśmiertelne i wprost zatrważające gigantycznymi pomysłami i architektoniką kolosalnych rozmiarów, jak np. fantazja „Inferno“ (pod wpływem lektury Dantego). Passacaglja również były ponętne dla Regera — polifonisty. Niemniej dla Regera jako twórcy warjacji. Kombinatorski genjusz, tak bardzo niedościgniony, że Wagner i Strauss wydają się być przy nim jak Haendel przy Bachu, dał i w tej formie podziw i entuzjazm budzace arcydzieła: dodaję słowo „entuzjazm“, bo każdej kombinacji Regera towarzyszy fantazja pokrywająca swymi barwami pozornie wyrachowany efekt. Organowa faktura jest dla Regera punktem wyjścia w całej jego twórczości. Niezawsze na korzyść brzmienia jego dzieł orkiestrowych lub fortepjanowych, od czego jednak uwolnił się dość wcześnie zwłaszcza w swych fortepjanowych dziełach. Ale twórczość organowa była ta, która nawet opornych dla Regera Francuzów zmusiła do bezwarunkowego uznania, że od czasów Bacha, z którego Reger jako twórca organowej muzyki wyszedł, jest Reger pierwszym i jedynym wielkim kompozytorem na ten instrument. Do jak wielkiego stopnia protestancki chorał i wielcy mistrze opracowań chorału wpłynęli na Regera, dość zaznaczyć, że Reger — katolik napisał szereg popularnie pomyślanych opracowań



chorałów na protestancki rok kościelny. Bach stał się więc dla niego alfą i omegą w tych formach. I jak Bach prowadził gruntowne studja nad muzyką wokalną wielogłosową 16 i 17 w., tak i Reger wskazał na te dzieła jako na wzór dla kompozytora, chcącego tworzyć utwory a capella w technice ściśle kontrapunktycznej, jedynej która chroni od banalności. Reger nie waha się nawet użyć pewnych archaicznych zwrotów w swych kompozycjach chóralnych. Np. kończenie kadencji czystemi kwintami, lub kadencjonowanie przez przejście z dolnej tercji na tonikę z opuszczeniem nuty prowadzącej. Nie jest to wcale maniera względnie naśladowanie maniery antycznej, lecz zastosowanie tego środka technicznego jako środka wyrazu w pewnych sytuacjach. Kantaty Regera mają również swe źródło w Bachu. Dla polifonisty nie mógł być przedmiotem zainteresowania żaden inny kompozytor jak Bach, ile zaś indywidualnego pierwiastka jest w tych kompozycjach, o tem będzie jeszcze mowa. Tu bowiem pragnę wyczerpać na ogół kwestję stosunku Regera do przeszłości muzyki. Jak bardzo kompozytorski techniczny warsztat Bacha interesował i pociągnął za sobą Regera, to najlepszym tego dowodem jest to, że przez całe swe życie uznał za stosowne nie ustawać w nauce, lecz korzystać z całego dorobku, jaki wielcy muzycy pozostawili po sobie, poznawać do ostateczności ich technikę i styl. Bach uczy się u Vivaldiego i u innych mniejszych od siebie mistrzów, tych, których nazwiska należą dziś prawie tylko do historji muzyki. Bach opracowuje dzieła ich: orkiestrowe przenosi na fortepjan względnie fortepjany, utwory fortepjanowe na zespoły kameralne i t. d. Reger tworzy wyciągi fortepjanowe dzieł orkiestrowych i organowych Bacha, kompozycje fortepjanowe, opracowuje na organy, dodaje głosy, uzupełnia pełną polifonię, chcąc poznać fakturę nowożytnej pieśni pisze parafrazy najlepszych pieśni H. Wolfa i Ryszarda Straussa, nowożytną orkiestrę poznaje z dzieł Wagnera, które opracowuje na dwa fortepjany — czy dla zarobku? Nie! Bo Reger tego nie potrzebował, pisze je tak, jak pisał Bach parafrazy dzieł Vivaldiego, nie publikując wcale swych, że tak powiem „ćwiczeń". Gdy Regera zajmie problem techniki jakiegoś instrumentu w jego stosunku do polifonji, obierze dzieła Chopina i opracuje je odpowiednio, rzucając na nie snop światła przepuszczonego przez pryzmat swej indywidualnej stylistycznej techniki. Tak więc i w tym względzie stał się Reger spadkobiercą Bacha. Do jakiego zaś stopnia był tylko polifonistą, dowodzi choćby fakt, że tylko najbardziej polifoniczne dzieła Wagnera t. j. w pierwszym rzędzie Tristan i Isolda i Parsifal przejęły go do głębi. To zarazem jest dowodem, iż zajęły go równocześnie te dzieła, jako wykwit najwyższy nowoczesnej harmoniki, z jej giętką i bogatą modulacją i chromatyką, z dążeniem do zawieszenia tonacji. Reger był uczniem największego z teoretyków nowożytnych, t. j. Riemanna, teoretyka dualizmu w systemie tonalnym, ale już od najwcześniejszych lat swej twórczości zdradza Reger tendencję do porzucenia systemu dur i mol, więc widocznie i w tym kierunku należy szukać znamion jego indywidualności. I jak o Bachu, tak i o Regerze powiemy słowami ludzi współczesnych Bachowi: „największy harmonista".

Jeśli od Bacha nauczył się Reger techniki polifonicznej i doprowadził ją tak daleko jak nikt po Bachu, to od Beethovena i Brahmsa przejął technikę tematyczno-motywiczną, uznał ich dzieła za wzory i ścisłej i swobodnej formy sonatowej i warjacyjnej Schumann zaś i Brahms wprowadzili go w sferę liryki i romantyki instrumentalnej, Hugo Wolf w czar liryki wokalnej. Nim poznamy indywidualne pierwiastki sztuki Regera, chciejmy przypatrzeć się bliżej stosunkowi Regera do nowożytnej muzyki, zaznaczając jednak mimo to, że Bach był jedynie fundamentem, na którym spoczął gmach twórczości Regera, gmach, kryjący w sobie wiele tajemniczych krużganków, przypominających labirynt.

Reger wyszedł zatem ze sztuki Bacha, ale także ze sztuki klasyków i wielkich romantyków. Dowodzą tego jego formy instrumentalne, przedewszystkiem sonaty, warjacje i obfitość muzyki kameralnej, która musiała pociągnąć za sobą polifoniczny umysł Regera. Jego indywidualna moc zdołała te formy posunąć naprzód bądź przez wprowadzenie nowych środków z pojęciem tych form zgodnych lub przez daleko idące zmiany w organicznej ich budowie. Od romantyków przejął formę serenady. Ona to może najwybitniej wskazuje na to, jak Reger nie zarzucając pewnej formy zmienia zasadniczo treść i tendencję tradycyjnie z tą formą związaną. Serenady Brahmsa są wierną kopją serenad Beethovena i jego klasycystycznych następ-



ców nie bez domieszek stylistycznych ze starych divertimentów i schubertowskiego kwartetu. Reger natomiast ogranicza ilość części serenady, ale znacznie rozszerza ich rozmiar, tak że jego serenada przestaje być zbliżoną do suity, natomiast nie tracąc w tematyce cech właściwych serenadzie staje się w rzeczywistości symfonją. Tylko serenada na zespół kameralny zdradza drobne rysy dawnej serenady. Jest rzeczą niezmiernie ciekawą wglądać w problem suity u Regera. Z jednej strony nie zatraca ona związku z dawną suitą w duchu Bacha. Dowodzi tego nietylko t. zw. suita w starym stylu zawierająca dawniejsze formy, ale także suity na wiolonczele solo wydane w roku 1915. I tu zachodzi rzecz ciekawa, gdyż to co powiedzieliśmy o serenadzie da się i do suity zastosować. W zespołach kameralnych lub na solowy instrument, a zatem w wypadkach, w których Reger ma do czynienia ze środkami doprowadzonymi do doskonałości przez klasyków, nawiązuje do form, które dostatecznie dadzą się z tymi środkami pogodzić. W suicie wybiera tańce dawniejsze bardziej stylowe i bardziej poważne i więcej wdzięku mające niż tańce nowsze. Natomiast suita orkiestrowa, która w 19 wieku ma kilku dość wybitnych, lecz nie odznaczających się jasnymi na suitę poglądami kompozytorów, a traktujących ją na poły ze stanowiska operowo-baletowego, melodramatycznego, albo wyłącznie tanecznego, znajdzie w Regerze właściwego mistrza. Rzec można, iż utrzymanie związku między wszystkimi częściami suity jest u innych kompozytorów dość powierzchowne, ma się zawsze wrażenie czegość niedociągniętego, niegotowego, niedoskonałego. Suity te są albo przeniesieniem do sali koncertowej wyjątków tanecznych lub ilustracyjnych z baletu, opery lub dramatu, albo też tak dowolnie sklejone bez głębszej idei przewodniej (mimo względnie wartościowych części składowych). Reger wychodzi z innej zasady, a można tę zasadę poznać, analizując trzy suity orkiestrowe: baletową, boecklinowską i romantyczną. O tych suitach jeszcze będzie mowa.

(D. c. n.)

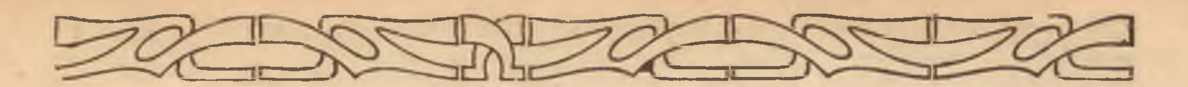
FRANCISZEK BRZEZIŃSKI.

Zasadnicza reforma wykształcenia muzycznego.

(Dokończenie).

Otóż chodzi o to, aby zamiast tego zastępu ludzi zgorzkniałych, skazanych na pracę i nędzne warunki życia, a w dodatku niepożytecznych i nawet poniekąd szkodliwych dla społeczeństwa, wychodził ze szkół muzycznych zastęp pedagogów, mających do spełnienia bardzo wdzięczne i bardzo pożyteczne zadanie: wdzięczne, bo ich lekcje nie będą nieprzyjemne ani dla nich, ani dla uczniów, owszem powinny obu stronom sprawiać prawdziwe zadowolenie; pożyteczne, bo będą pracowali nad podniesieniem kultury artystyczej swego narodu—kto wie, może i kultury moralnej jednocześnie. Będzie to i pod względem materjalnym zadanie dużo wdzięczniejsze, niż dotychczas: inteligentne nauczycielki, które dziś znoszą męczarnie po półtorej marki za godzinę, będą miały wykład dla liczniejszej grupy uczniów (na t. zw. kompletach) oczywiście za znacznie wyższą zapłatę i bez udręczeń.

Przy dzisiejszym systemie lekcji muzyki nauczyciele i nauczycielki zaniedbują własny postęp w sztuce, zapominają nawet tego, czego się nauczyli; brak im czasu na własne dalsze studja, a po całodziennem słuchaniu brzdąkania uczniów brak im już i ochoty, aby grać dla siebie; jest to zaiste system wzajemnego zniechęcenia się do nauki. Dla pedagogów nowego typu lekcje będą ciągłym bodźcem do doskonalenia się w muzyce, tak pod względem technicznym jak i naukowym oraz pedagogicznym. Nauczyciel będzie musiał nieustannie pracować nad sobą, przygotowywać się do wykładów, studjować utwory, które będzie demonstrował uczniom; w miarę własnych postępów w technice fortepjanowej, w powiększaniu repertuaru,



w znajomości teorji i historji muzyki, w umiejętności wykładania będzie mógł awansować jako pedagog, będzie mógł obejmować coraz to wyższe kursy — a więc i coraz lepiej płatne. Taki np. nauczyciel, zaznajamiający słuchaczów z ostatniemi sonatami Beethovena, z najtrudniejszemi dziełami literatury fortepjanowej, z utworami muzyki symfonicznej i wokalnej, musi być skończonym mistrzem i odpowiednio do tego wynagradzanym; lekcja jego będzie zarazem koncertem i wykładem uniwersyteckim.

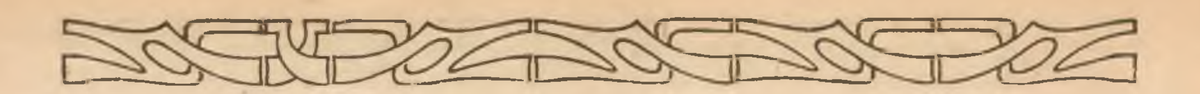
Na razie niewielu chyba znaleźlibyśmy nauczycieli do tego rodzaju wykładów, zwłaszcza jeżeli chodzi o wykłady dla dzieci, gdzie niezbędny jest pewien ład, pewna systematyczność, która tak łatwo zaimprowizować się nie da; nie ma dotychczas nigdzie jakichkolwiek podręczników, nie opracowano nigdzie metod takiego kształcenia. To też praca nad reformą wykształcenia muzycznego powinna się rozpocząć od obmyślenia, opracowania i wydania podręczników dla nauczycieli od założenia seminarjów dla pedagogów lub utworzenia specjalnych oddziałów pedagogicznych w istniejących szkołach muzycznych; dla tych seminarjów czy oddziałów pedagogicznych trzebaby ułożyć nowy plan nauk i nowe warunki zdawania egzaminów. Ta praca przygotowawcza, ale najważniejsza, bo mająca stworzyć nowe dzieło, dla którego nie ma jeszcze wzorów, powinna być powierzona jakiejś komisji, złożonej z pedagogów i muzyków teoretycznie wykształconych.

Mam przekonanie, że, o ile się do tego zaraz zabierzemy, to za 2 lub 3 lata będziemy już mieli pierwsze szeregi a wkrótce potem cały zastęp prawdziwych „nauczycieli muzyki", pod wpływem których w bardzo niedługim przeciągu czasu cały poziom kultury muzycznej naszego społeczeństwa zmieni się do niepoznania. Wrodzonej muzykalności nam nie brak; przez odpowiednie zaś wykształcenie staniemy się społeczeństwem prawdziwie muzykalnem, t. j. znającem się na dobrej muzyce, a wówczas nie będziemy potrzebowali szukać i sztucznie popierać (t. j. propagować i protegować) dobrej muzyki, bo ona sama garnąć się do nas będzie i wśród nas rozwijać; nie będziemy potrzebowali plenić złej, bo sama zniknie, jak znika chwast na dobrze uprawionej roli. Cały inteligentny ogół będzie znawcą i krytykiem: dobry smak i wymagania miłośników biernych wpłyną na jakość wykonywanej muzyki, na poziom produkcji wirtuozów i działalność instytucji muzycznych, zaś wykształcenie artystyczne miłośników czynnych wpływać będzie na jakość wydawnictw muzycznych, na poziom twórczości muzycznej. Przepaść pomiędzy sztuką i publicznością, o której dziś tak często mówią artyści, przestanie istnieć; zyska na tem niewątpliwie sztuka sama, zyskają artyści i społeczeństwo.

Jeszcze kilka słów na zakończenie. Są ludzie, dla których sprawa kultury artystycznej schodzi na drugi lub nawet na ostatni plan wobec spraw takiej doniosłości, jak sprawy polityczne, ekonomiczne lub społeczne; nie będę się z nimi o porządek hierarchiczny tych spraw sprzeczał: wszystkie są ważne, a w pewnych chwilach jedne z nich wysuwają się na pierwszy plan i stają się ważniejszemi od drugich.

Są jednak ludzie, którzy z rozmaitych względów mogą uważać, że sprawa, którą poruszyłem, nie ma zgoła żadnej wagi dla społeczeństwa, że jest to rzecz zupełnie obojętna, czy się znamy na muzyce lub nie, czy mamy koncerty o lepszych lub gorszych programach, czy ktoś u nas komponuje to lub owo; jednem słowem, że cała ta sprawa nie warta jest jakichkolwiek zabiegów. Nie mówię tu o takim Tołstoju, który odrzucał wszelką wiedzę i sztukę, jako rzeczy niepotrzebne a nawet szkodliwe, który zresztą wszelką troskę o dobro doczesne uważał za rzecz zbyteczną. Odpowiem tylko tym, którzy nie zaprzeczają ludzkości prawa do szczęścia na ziemi i którym to szczęście jaknajwiększej ilości ludzi leży na sercu, że człowiek, odczuwający piękno, a zwłaszcza muzykę, jest przez to szczęśliwszy od innych, doznaje takich wzniosłych rozkoszy, o jakich inni nie mają pojęcia, rozkoszy tem większych i prawdziwszych, im lepiej rozumie piękno, im więcej ma wyrobiony smak; rozszerzając więc zakres swych wiadomości, pomnażając swą zdolność do odczuwania i rozumienia muzyki, każda jednostka wzbogaca znakomicie zakres przyjemności, jakich mu życie może dostarczyć.

Na kulturze artystycznej zyskuje też i kultura moralna czyli obyczajowa społeczeństwa; nic może więcej nie zbliża ludzi do siebie, jak wspólne, bezinteresowne



umiłowanie sztuki; we wszystkich prawie innych dziedzinach życia wchodzą w grę: egoizm, ambicja, rywalizacja, zazdrość, walka o byt — czyli to, co ludzi od siebie oddala; w pracy zawodowej, w polityce, w grze, w sporcie — wszędzie jest miejsce na uczucia nieprzyjazne; niema go tylko w bezinteresownem umiłowaniu sztuki. Obcy ludzie, których jednocześnie zachwyca dzieło genialnego twórcy, stwierdzają mimowoli pokrewieństwo swych dusz, uczuwają mimowolną do siebie sympatję. Najlepsi przyjaciele, jeżeli pokochają tę samą kobietę, ostygają w swem uczuciu przyjaźni: natomiast przy wspólnie umiłowanej muzyce miękną serca przeciwników politycznych, łączą się z sympatją dłonie ludzi, należących do wrogich sobie narodów. Stąd zapewne powstało wyrażenie, nieraz powtarzane: „sztuka nie ma narodowości"; jest to wyrażenie nieścisłe: owszem, sztuka ma narodowość, a przynajmniej dużo zawdzięcza różnicom narodowościowym; sztuka może nawet łączyć się z patrjotyzmem ale nie z nacjonalizmem, to znaczy, że zbliża narody a nie waśni ich.

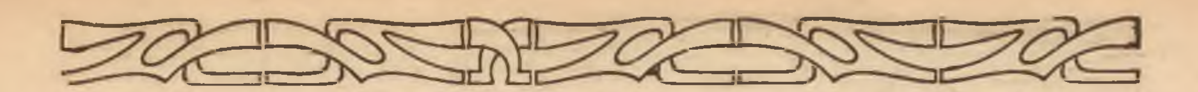
Francuz zachwyca się Beethovenem, niemiec uwielbia Szekspira, anglik adoptuje Händla, a cały świat, wbrew atlasom geograficznym i gabinetom mocarstw, musiał uznawać, że jest Polska, skoro Chopina polakiem nazywał i właśnie polskość w jego muzyce wielbił. Sztuka ma więc znaczenie moralne nietylko w stosunkach społecznych ale nawet w stosunkach międzynarodowych. Narody zdobywają uznanie i sympatję innych narodów daleko pewniej i trwalej przez to, co zdziałały na polu wiedzy i sztuki, niż przez siłę i bogactwa; może już niedaleko jest era, w której to uznanie i ta sympatja nie będą uważane za *imponderabilia* polityczne.

To chciałem powiedzieć na obronę tych, którzy nie przestają troszczyć się o sztukę w czasach, kiedy — podług przysłowia łacińskiego — muzy zwykły milknąć. Niechaj to będzie zarazem wytłumaczeniem, dlaczego taki nacisk położyłem na reformę wykształcenia muzycznego całego ogółu społeczeństwa. Okoliczność, o której wspomniałem na początku, że reformy tej nie wprowadzono dotąd w innych krajach, nie wydaje mi się być dosyć silnym argumentem przeciwko projektowi, który ośmieliłem się przedstawić. Jeżeli myśli, w tym projekcie zawarte, trafią do przekonania znacznej ilości osób, interesujących się naszą kulturą muzyczną, to możeby warto zaryzykować wprowadzenie tych myśli w czyn, nie czekając, aż nas inni w tem uprzedzą i wyprzedzą; może uda nam się tym czynem złożyć jeden dowód więcej, że jesteśmy narodem kulturalnym, nie takim, co tylko cudzą kulturę przyswajać sobie umie, ale co samodzielnie nad własną kulturą pracuje i owoce swej pracy do skarbca kultury powszechnej dorzuca.

Dr. ADOLF CHYBIŃSKI.

MUZYKA WOJENNA.

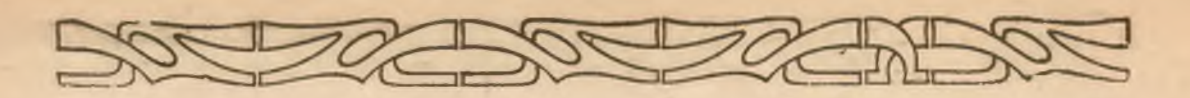
Opisy bitwy, zawarte w epopejach bohaterskich, w powieściach, nowelach szkicach pamiętnikowych pióra mniej lub więcej artyzmem obdarzonych feljetonistów stały się własnościa ogółu, który nietylko wie o ich istnieniu, ale także zna je i — zależnie od literackiej wartości — czyta je nieraz i nie dwa razy. To, czego literacki opis nie jest w stanie w fantazji czyjejś zamienić na obraz wewnętrznie widziany, usiłują sztuki plastyczne uzewnętrznić i ad oculos zademonstrować z mniejszą lub większą dozą realizmu, z mniejszem lub większem zastosowaniem nauki o historycznych kostjumach, zależnie od epoki, w której bitwa czy utarczka oddziałów lub pojedyńczych wojowników „odbywa się". Bitwa, jako temat dla plastyka stała się swego czasu tak bardzo popularną, że estetycy, widzący w obrazie tylko narysowaną lub namalowaną **treść,** skłonni byli stworzyć „osobny" gatunek **malarstwa batalistycznego**. Panoramy, płótna panoptyczne wielkości niezwykłej, obrazki małej i wielkiej wartości (niezależnej zresztą od tematu), rozpowszechniano w niezliczonej



ilości reprodukcjach. Kto nie miał „Bitwy pod Grunwaldem", ten napewno posiadał „Bitwę pod Racławicami", albo reprodukcje obrazków batalistycznych Kossaków, Brandta, Pawliszaka, Rozwadowskiego, lub Delacroix'a i jego francuskich i niefrancuskich naśladowców i następców. Dość, że każdy wiedział, iż w literaturze i w malarstwie istnieją tematy wojny, bitwy, utarczki pojedynku — ogólnie mówiąc: tematy walki. Że w muzyce temat ten mógł znaleźć i znalazł swój wyraz, o tem naogół mało albo wcale nie wiedziano powszechnie, co byłoby zresztą jednym dowodem więcej, że ta sztuka nie jest mimo pozorów tak dostępną ogółowi, jak inne jej siostrzyce. Bo nie należy przypuszczać, iż każdy sygnał trąbki wojskowej, każdy marsz grany przez wojskową kapelę, albo też uderzenie w bębny jest symbolem wojowniczości, symbolem walki lub wojny. Nie należy trwać i w tym błędzie, że piosenki śpiewane przez żołnierzy w polu, w marszu lub w rowie strzeleckim są muzyką wojenną. Jeśli jest mowa o t. zw. pieśni żołnierskiej, to nie muzykę ma się na myśli, lecz tekst, odnoszący się do stanu żołnierskiego. Muzyka zaś jest prawie zawsze rzeczą podrzędną, co najwyżej markującą rytm marsza, o ile ma znamiona tego „chodzonego tańca". Po największej części melodje pieśni żołnierskich pochodzą z pieśni, które przy swem powstaniu nie miały nic wspólnego z wojną, walką, bohaterstwem, męstwem, a nawet dziarskością, nie mówiąc już o szczęku broni i wrzawie bitwy. Melodje tych pieśni mogłyby być opatrzone tekstem sielankowej treści lub erotycznej. Muzyka 16 i 17 stulecia zna pieśni (canzonetty i madrygały), których wojowniczy nastrój bynajmniej nie odnosi się do wojny orężnej, lecz... miłosnej, przypominając owe zdobywanie „twierdzy" z „Orlanda Szalonego", twierdzy, której obwarowania nie inżynierską były dokonane sztuką... To samo można powiedzieć o owych „Les chasses", w których erotyka tekstu dowodzi, iż nie na zwierzynę polowano... Podobnie zatem rzecz się ma z ową zołnierską pieśnią, tak potulną w swej melodji jak żołnierz, który poznał okropności wojny, stał się bardziej ludzkim i bardziej poczciwym, niż ci, którzy prochu nie powąchali i nikomu nie grozili karabinem maszynowym.

Ogół znał jeszcze muzykę walki, również ukostjumowaną, z przedstawień operowych. Dwuch lub kilku śpiewaków lub statystów stacza na tle mniej lub więcej pomysłowych akordów, motywów, rytmów i nieco jaskrawych kleksów orkiestrowych walkę, wyuczoną przez reżysera lub wynajętego w tym celu szermierza, a rezultat tego jest taki, że ostatecznie obojętnem jest, czy podczas tego sceniczno-teatralnego rozruchu muzyka ma coś do powiedzenia, czy też nie. Wrażenia wzrokowe są tak w tym momencie silne, że realizm mimiki i wywołany przezeń dreszczyk, uśmiercają wrażenia muzyczne, niwecząc usiłowania kompozytora, aby muzyka, scenie walki towarzysząca, była nietylko wyrazem rytmiki szermierskiej, ale także tem, czem powinna być z racji swej najgłębszej istoty, mianowicie wyrazem walki dwuch kontrastów, ścierających się tak, jak dwa motywy, dwa elementy, z których jednemu wypadnie uledz: rzecz związana ściśle z formą muzyczną, jak się jeszcze dowiemy. To w każdym razie na scenie — mówiąc dokładniej: w teatrze — przepada, i to bez względu na to, czy mamy do czynienia z Mozartem, Verdim, lub Wagnerem. Co do tego ostatniego, należałoby jednakże poczynić pewne zastrzeżenia, o których poniżej. Scena bitki w „Śpiewakach - mistrzach norymberskich" jest bowiem w swym rodzaju osobliwością miary klasycznej, ale też jest w założeniu i przeprowadzeniu odmienna, niż cokolwiek w tym rodzaju, nawet w operach i dramatach muzycznych Wagnera.

Dzieje muzyki udowadniają nam, że temat tego rodzaju, jak wojna, bitwa, walka, był ponętny i dla kompozycji muzycznej. Nim poznamy w ogólnych oczywiście zarysach dzieje „batalistycznej muzyki", chciejmy zastanowić się nad tem, jakie warunki posiada kunszt muzyczny, dzięki którym może kompozytor uczynić swe dzieło wyrazem walki i to w sposób nie budzący żadnej wątpliwości. Bo wszak muzyka niema możności wyrażenia faktów tak realnych, jak np. walka artylerji, zdobywanie okopów, strzały karabinowe t t. p. Jakże więc może być wyrazem walki? Stawiam to pytanie z tego powodu, że stosunek wielu muzykalnych ludzi do muzyki jest bardzo często dość dziwny — jeśli nie dziwaczny. Jest to stosunek, który możnaby określić słowem: utylitarny — i to nawet wówczas, gdy dany osobnik znajduje się na wyższym poziomie kultury umysłowej. Muzyka przedstawia się dlań nie



jako artystyczny wyraz duchowych przeżyć, które słuchanie muzyki reprodukuje w duszy słuchacza, lecz jako jakieś miłe drażnienie ucha, lekkie potrącanie sentymentu, przyjemna zabawa wyższej cokolwiek kategorji; muzyka nie powinna broń Boże sprawiać przykrości, jako wyraz rozpaczy, tragedji, zgrzytu w duszy... Powinna być jak bombonierka napełniona samą konsonansową pomadką, liryczną czekoladą, spoczywającą na tle kaligraficznie nienagannej i tchnącej uroczą prostotą arabeski formalnej. Nie powinna też być nudną, czyli wyrażającą głębsze myśli, przepojone refleksją. Zbyt zaś wielka subtelność czyni ją niezrozumiałą i niedostępną.. Muzyka powinna zatem być uprzyjemnieniem życia, a nie wymagać od słuchacza wytężenia umysłu i inteligencji...

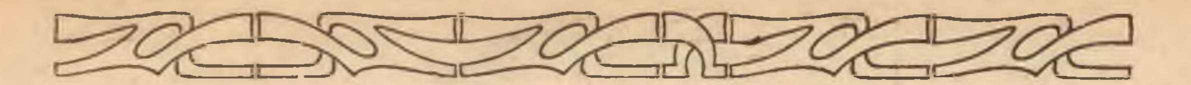
Żart na stronę, ale jest nie ulegającą żadnej wątpliwości prawdą, iż przeciętny przedstawiciel „inteligencji" pozwoli tragedji wstrząsnąć sobą, ale nie znosi wstrząsającej muzyki, ponieważ ta, jako bardziej niż inne sztuki bezpośrednio oddziaływująca, drażni niemile nerwy i zagląda do zakamarków duszy, do których sam nie zawsze ma odwagę zaglądnąć.

..Na scenie mogą się odbywać tragedje, ale od czegoż jest podstęp intellektu, łagodzący całą sprawę perswazją: „to mnie nie dotyczy, lecz kogo innego", Słuchając zaś muzyki odbieramy wrażenie mimo obecności audytorjum, jakby ona nie do wszystkich naraz przemawiała, lecz do każdego z osobna. Muzyka zaś mówi rzeczy nieraz bardzo niemiłe, zresztą przysługują jej te same prawa, co innym sztukom... Tylko dlaczego widz teatralny, obserwator obrazu, lub czytający dzieło literackie zniesie bez większego nawet trudu działanie środków wyrazu właściwych tym sztukom, środków wyrażających tragedję dziejącą się w jednej duszy lub kilku, tymczasem muzyczne środki analogiczne — należą do nich także dysonanse — odstręczają go, przerażają, zmuszają do ucieczki przed niemi (w ostatniej konsekwencji: przed sobą samym). Nie jest to dla głębiej myślącego muzyka niczem dziwnem ni wymagającym jakby rozwikłania zagadki, np. jeśli na wzór Hanslicka i innych Beckmesserów nie uzna się muzyki jedynie za sztukę pięknie brzmiącej formy lub za arabeskę rysowaną tonami... Muzyka jest tą właśnie sztuką, w której zespół treści formy i środków może być doprowadzony do najdoskonalszej i najintensywniejszej harmonji celem wyrażenia tego, co kompozytor obdarzony istotną, nie zaś udawaną (bo i to bywa) inwencją i fantazją chciał wyrazić. Środki jego sztuki są często nieodłącznie związane z treścią. Gdy treść jest pełna zgrzytów, wówczas środki nie mogą pieścić ucha gładkiemi harmonjami, płynną jak fala wonnych włosów potoczystością polifonji i pastelowym kolorytem orkiestry, której podłożem jest dźwięk arpedżiów harfy... (Utylitarysta mówi: Nie obierać takiej treści... Artysta odpowiada: Wszystko co przejmuje, jest piękne i żąda wyrażenia).

Uciekając przed nieuchwytną a tak bardzo wymowną treścią staje wygodny słuchacz w obliczu środków, których „niedyskrecja" sprawiać mu musi wprost fizyczny ból. Przekonać się musi, iż fizyczne opanowanie nie daje zadowolenia, jeśli nie łączy się z opanowaniem duszy, chyba że „kompozytor danego dzieła dopuścił się ciężkiej zbrodni wobec idealnych praw harmonji, mającej łączyć formę, treść i środki — czyli obraził majestat sztuki na rzecz akustycznej wygody zwykłego „śmiertelnika pragnącego tylko fizycznego zadowolenia przy słuchaniu skoordynowanych z sobą tonów. A doświadczenie mówi, iż liczba melomanów tej kategorji jest bardzo wielka, przewodzą im zaś muzycy, którzy nie umieją inaczej „tworzyć", jak z myślą o wygodzie i pochlebianiu tanim gustom, taniej estetyce. Unikają wszystkiego, co mogłoby na powierzchni poczciwej duszyczki wywołać gęsią skórkę przerażenia lub choćby zakłopotania.

Wszystko to bowiem — tak twierdzą — jest niezdrowe i — gdy mowa o R. Straussie, Debussy'm lub Skrjabinie — nawet „pervers". Żadnych tematów „gwałtownych", żadnych tematów mówiących o niepokoju w duszy, żadnych konfliktów i walki. Muzyka „ma" łagodzić ostre kanty życia, gładzić i pieścić, nie denerwować...

Tymczasem muzyka, jak żadna inna ze sztuk, posiada w swej istocie i swem założeniu zdolność szczególną odzwierciedlania kontrastów, przeciwieństw, walki. Jakby symbolicznym tego dowodem jest fakt, że najstarsza kompozycja, jaką wogóle znamy ma być obrazem walki między Apollinem i smokiem i pochodzić z r. 586 przed Chrystusem. Kompozycja ta, wykonana przez flecistów na igrzyskach olim-



pijskich, cieszyła się wielką sławą. To jednak na razie niema dla nas znaczenia zasadniczego.

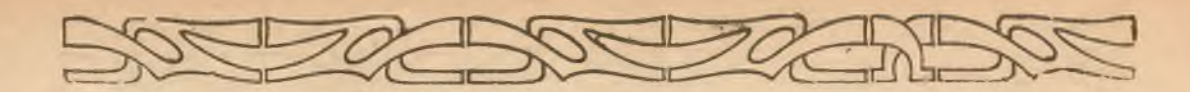
Jak starano się w ciągu tylu wieków rozwoju muzyki przedstawić walkę, o tem będziemy jeszcze obszernie mówić. Obecnie zajmuje nas estetyczna strona tego problemu. Muzyka — jak powiedzieliśmy — już w swej istocie kryje elementy walki i przeciwieństw. Powierzchownie myślący człowiek mając na myśli słowo „harmonja" identyfikuje je z pojęciem jakiejś akustycznej przyjemności i spokoju i na tem buduje „system" swego na istotę muzyki poglądu. Zapomina o tem, że podstawą wszelkiej harmonji jest konsonans i dysonans, że w nauce współbrzmień dysonanse przeważają, gdyż suma ich jako środków ekspresji muzycznej jest daleko większa i że dzięki im muzyka jest interesująca; gdyby nie one, byłaby to sztuka nudniejsza, niż najnieudolniejszy wiersz. Nie miejsce tu na zajmowanie się teoretycznemi kwestjami całego zasobu środków wyrazu, jakiemi muzyka rozporządza. Ale kilka pojęć wystarczy przytoczyć, aby zrozumieć, w jak wielkim stopniu muzyka jest sama w swej istocie sztuką kontrastu. Zestawienie tych środków zasadniczo elementarnych da najlepsze wyjaśnienie.

Mówiliśmy o konsonansie i dysonansie. Dalsze przeciwieństwa mieszczą się w przeciwstawieniu wysokich i nizkich tonów. Kontrast nabierze siły, jeśli te nizkie i wysokie tony przedstawią się jako grupy akordów, mieszczących w sobie harmonje konsonujące i dysonujące. I rytmika, o której można mówić, jako o elementarnej sile, mieści w sobie wiele czynników kontrastu: rytmy mogą być mniej lub więcej spokojne lub niespokojne, płynące miarowo lub zrywane. Artykulacja jest niemniej rozstrzygającym środkiem: są nuty posiadające akcent i nie posiadające go, nuty dłuższe i bardzo krótkie — stąd owe techniczne wyrażenia, jak „staccato" i „legato". Tempo danego utworu może być szybkie (allegro lub presto), albo powolne (andante lub largo). Dynamika jest niezmiernie typowym przykładem kontrastu w muzyce: piano i forte, pianissimo i fortissimo — to pojęcia każdemu dobrze znane. Barwa dźwięku nadaje tym kontrastom jeszcze większej ekspansji: ton trąbki o wysokim stroju jest pełen blasku i silnej energji i różny ma charakter zależnie od tego, czy trąbka gra melodję wolno czy szybko, legato lub staccato. Ton śpiewnej wiolonczeli personifikuje miękki liryzm i intymny nastrój daleki od blasku słonecznego dnia. Ponuro brzmi kontrafagot, słodyczą tchnie ton klarnetu, ale ten sam klarnet umie być groteskowym w swym wyrazie, gdy gra niespokojną melodję i to w wysokich tonach.

Jak więc widzimy, muzyka rozporządza wielkiemi, olbrzymiemi zasobami środków, mogących wyrazić kontrast między czynnikami, których wyrażenie leży w granicach ekspessywnej zdolności muzyki. Jakby symbolem muzyki, jako sztuki kontrastu jest jej system tonalny: muzyka zna w zasadzie tylko dwa rodzaje tonacji, na których się opiera wszelka twórczość muzyczna, t. j. tonacje durowe (twarde) i mollowe (miękkie). Pierwsze mają wyraz siły, energji, inicjatywy, jasności, w danym razie męstwa, jeśli towarzyszą im odpowiednie czynniki rytmu, harmonji, melodji i barwy. Tonacje mollowe — to obraz słabości, niemocy uległości, bezsilności, smutku, w danym razie i rozpaczy... Wystarczy jakąkolwiek melodję w tonacji A-dur przenieść bez żadnych zmian do tonacji a-mol, aby odczuć ten silny kontrast. Jeśli jeszcze tę melodję w tonacji A-dur, graną np. przez trąbkę, każemy jako melodję mollową zagrać altówce, wówczas przeciwieństwo nabierze jeszcze większej intensywności.

Kompozytor, mając do rozporządzenia powyżej wymienione środki techniczne, czyli środki wyrazu w muzyce, przyobleka swe myśli w formę, będącą uporządkowaniem twórczego materjału w ten sposób, aby zapanowały w nim: ład, porządek i związek przyczynowy, ułatwiający zrozumienie całości, a przyczyniający się do plastycznego wyrażenia myśli zrodzonych przez twórczą fantazję. Ma do rozporządzenia różne formy, które stworzyły wieki rozwoju muzyki. Może to być sonata, symfonja, uwertura, fantazja, poemat symfoniczny, pieśń, opera, dramat muzyczny i t. d.

Jeśli wglądniemi w budowę, względnie w konstrukcję tych form, to przekonamy się, że i w nich założenie architektoniczne polega na zasadzie kontrastu, co więcej — w sonatowej formie nietylko kontrast, ale i idea starć między tematami jes całkowicie niewątpliwie przeprowadzona, stąd nazwa tej części sonatowej formy

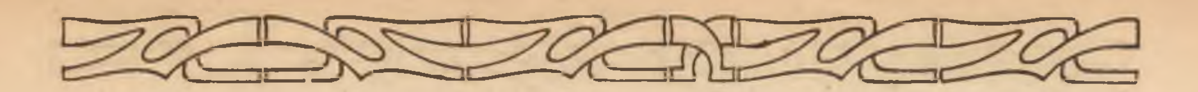


w której odbywa się ten konflikt, zwie się przeprowadzeniem. Ścierają się z sobą dwa tematy: pierwszy, zwykle energiczny i bardziej impulsywny, drugi mniej w swojej sile natężony, bardziej natomiast śpiewny, odmienny co do tonacji. Po nich następuje część modulująca, jakby umyślnie błądzenie po tonacjach, motywy z pierwszego tematu mają przewagę, a zapomocą odpowiednich środków wywołuje kompozytor wrażenie starcia dramatycznego, po którym temat pierwszy z energją i pewnością siebie występuje, jak zwycięzca, wystąpienie zaś drugiego tematu już choćby przez to, że odbywa się w tonacji pierwszego tematu, sprawia wrażenie jeńca przyprzężonego do rydwanu zwycięzcy. Wiele utworów, zwłaszcza symfonicznych sprawia wprost wrażenie, jakby kompozytor już w założeniu swego dzieła miał zamiar przedstawić walkę dwuch idei, wyrazonych w obydwu tematach, w obydwu grupach tematycznych. Stąd jedne symfonje płyną spokojnie i majestatycznie, inne zaś są pełne dramatycznego napięcia. Wystarczy wskazać na symfonje Beethovena lub Brucknera.

Słusznie jednak mógłby ktoś zadać pytanie: czyż jednak każdy utwór muzyczny, posługujący się wymienionemi na samym wstępie środkami i przeprowadzający tę odwieczną ideę kontrastowania, jest utworem mogącym wywołać wrażenie walki, wrażenie konfliktu dramatycznego? Oczywiście nie każda kompozycja jest wyrazem wojowniczego nastroju czy w znaczeniu abstrakcyjnem, czy konkretnem — co dla muzyki jest zresztą rzeczą obojętną, gdyż środki jej są zawsze te same... A jednak nawet przy słuchaniu wielu utworów zwanych tak pieszczotliwie „nokturnami", nie można oprzeć się wrażeniu, że nie brak w nich momentów pełnych konfliktu zapewne nie orężnego, ale bądźcobądź konfliktu rzeczywistego, będącego wyrazem walki wewnętrznej jednostki lub dwuch dusz... Fakt powstania i istnienia tego wrażenia zależny jest oczywiście od indywidualnej kultury słuchania muzyki, od smaku i inteligencji muzycznej, którą nie każdy muzyk zawodowy wykazać się może, bo nie ulega wątpliwości, że są jednostki inteligencji muzycznej pełne, daleko intensywniej i subtelniej odczuwające muzyczne intencje kompozytora niż nie jeden muzyk zapoznany dokładnie z fugą i kontrapunktem. Dzieje kultury i życia muzycznego udowadniają, iż publiczność niejednokrotnie lepiej zrozumiała pewne dzieło nowego zwłaszcza kierunku, niż niejeden muzyk, któremu wiedza i znajomość rzemiosła muzycznego nie mogą zastąpić dobrego smaku, powodując raczej zacieśnienie horyzontu myślowego. Mowa oczywiście o publiczności wytwornej, odczuwającej potrzebę poznania nowego dzieła muzycznego w równym stopniu, jak potrzebę poznania nowej powieści nowego autora... W jednem ze zdań poprzednich mówiłem o muzycznym wyrazie abstrakcyjnej i konkretnej walki. Temsamem już zaznaczyłem, iż muzyka, mając w danym utworze dać obraz walki, może otrzymać podnietę od wewnątrz, czyli stworzyć dzieło walk odbywających się w duszy, bądź też z zewnątrz, czyli dać ilustrację konkretnego wypadku, jakim jest bitwa i towarzyszące jej okoliczności.

Nie mam zamiaru zajmować się tu dwiema sprawami: pierwszą z nich jest kwestja muzycznej interpretacji walki wewnętrznej, wskazałem bowiem na to, że idea walki leży już w naturze muzyki, która jako sztuka bezpośredniego oddziaływania tembardziej jest zdolna do wyrażenia psychicznych konfliktów; kwestją w obecnych prelekcjach nieaktualną jest zdolność muzyki w wyrażeniu zjawisk konkretnych, dokładniej mówiąc: zjawisk świata zewnętrznego. Estetyczne uzasadnianie tego problemu, który od starożytności począwszy zajmował kompozytorów, a który pod nazwą muzyki programowej przestał być już problemem, przekraczałoby ramy niniejszej pracy. Zamiast tego starajmy się rozstrzygnąć, które momenty bitwy nadają się do ilustracji zapomocą tonów. Momenty te mogą stworzyć pewną całość odpowiadającą formie muzycznej: a więc wzmagające się natężenie walki, jej punkt kulminacyjmy i ucieczka pokonanego, tryumf i apoteoza zwycięzcy.

Tumult, wrzawa, okrzyki i jęki, impet i ustępowanie, gonitwa, huk basowy dział — oto owe najważniejsze i najbardziej charakterystyczne momenty i epizody bitwy, które zupełnie dadzą się wyrazić zapomocą muzyki. Wszelkie sceptyczne zapatrywania muszą upaść, jeżeli w pamięci odświeżymy wrażenia doznane przy słuchaniu środkowej części poloneza Chopina, będacej obrazem ataku kawalerji, wrażenia doznane przy słuchaniu „Cwałowania Walkirji" Ryszarda Wagnera, wrażenia, jakie wywołuje t. zw. rewolucyjna etiuda Chopina, w której słyszymy grzmot dział



Jak wielką moc i zdolność wyrażania wojowniczego nastroju posiada muzyka, tego dowodzi choćby znany wypadek, że gdy jeden z krytyków wysłuchał wstępu do „Śpiewaków norymberskich“ R. Wagnera, oświadczył, iż zdawało mu się jakby ta kompozycja była raczej obrazem zburzenia Kartaginy. A jednak wstęp do „Śpiewaków norymberskich“ daleki jest od takich zamiarów, choć nie brak w nim ustępów będących obrazem walki między dawnymi a nowymi poglądami na sztukę. Muzyka, jeśli wogóle posiada chęć ilustrowania zjawisk realnych, to zwykle w pierwszym rzędzie obiera zjawiska akustyczne. Dzieła symfoniczne Haydna, Beethovena, Mendelssohna, Schumanna, Berlioza, Liszta, Wagnera, Brucknera, Ryszarda Straussa i innych wielkich symfonistów opowiadają nam o szmerze lasu, o szumie potoku i wichrów, o piorunach, o śpiewie ptaków, śpiewają same hymny na cześć czarujących zjawisk przyrody, dają charakterystykę ludzi, ich myśli i czynów, sławią męstwo i upadek bohaterów (jak w „Eroice“ Beethovena), zdobywcze czyny, zwycięstwo lub śmierć. Przytem środki, jakimi się posługują, są zupełnie muzyczne w ścisłem tego słowa znaczeniu, czyli nie przekraczają pogranicza, na którem styka się muzyka z poezją lub sztukami plastycznemi.

(D. n.)

M. J. PIOTROWSKI.

System Riemanna

jego historja, treść, zalety i wady w porównaniu z innemi systemami harmonicznemi.

(Dokończenie).

Kadencja minorowa z °S na °T może być słusznie przeciwstawiona kadencji majorowej. Dzięki jej charakterowi zamierania dźwięku dobrze się daje zastosować w zakończeniu piano i pianissimo kompozycji, wtedy gdy kadencja majorowa pociąga za sobą naturalniej zakończenie w forte i w fortissimo. Epoka używania kadencji minorowej dawno już przebrzmiała. Bach swe utwory w minorze kończy przez +D i częściej na tonice dur niż na mol tonikę. W I cz. Wohltemperierteskiavier na 12 preludjów i fug tylko jedną fugę w mol kończy +D, °T. w II-iej cz. 5 preludjów i 2 fugi kończy +D °T, 3 preludja i 2 fugi kończy unisonem, pozostałe 4 preludja i 8 fug kończy majorowo poprzez +D na +T. Kadencji °S na °T nie spotykamy; kadencja minorowa z °S na °T jest przez teorję muzyki wyjaśniona i zaklasyfikowana, dzisiaj w praktyce kompozytorskiej jest zaniedbana. Riemann w swym podręczniku zbytnio się nią zajmuje w porównaniu z kadencją o wiele bardziej dziś popularną przez +D na °T.

Ogólnie powiedzieć można, że kadencja końcowa utworów muzycznych staje się coraz dowolniejsza. Tłumaczę to po części i powszechnym dążeniem współczesnych nam kompozytorów do wyzwolenia się z pod wszelkich praw formy muzycznej, wyzwolenia się z szablonu i systemu w dodatnim i ujemnym tego słowa znaczeniu; po części też jednak i wyczuciem przez kompozytorów współczesnych, że kończąca doskonała kadencja autentyczna świetna w f. i ff. — jest względnie mniej odpowiednia w p. i pp.

W zakończeniu piano częściej się też spotykamy w współczesnej literaturze instrumentalnej z zupełnie swobodnemi kadencjami: zamiast dominanty używane są różne akordy zastępcze, niekiedy nawet bardzo luźno z funkcją dominanty związane, stąd osłabiające siłę kadencji.



Powróćmy do systemu Riemanna.

Jego prima akordów minorowych jest stanowczo trudną do uchwycenia przez uczniów mniej zdolnych. Praktyka jest tu przystosowana a priori do teorji akustycznej. Harmonja musi się oprzeć na akustyce, nie może być jej jednak powolną sługą. Operowanie primami u góry akordów, jest według mnie zbytecznym obciążeniem ucznia. Trudność a poniekąd i zamięszanie wzrasta przy akordach minorowych z dodanemi u dołu sekstami i septymami. Być może, że w tonacji A-mol akord e-g-h-d jest właściwie sekstowym dominantowym: e-g-h z dodaną u dołu sekstą od h to jest d; przy zmianie g na gis staje się ten akord bezsprzecznie akordem septymowym; czy niesłusznie byłoby go odrazu zakwalifikować jako akord septymowy. Prima górna akordu stwarza, iż akord pozbawiony podstawy zawisa jakby w powietrzu.

System dobry, nieszczególnie pedagogicznie opracowany, jest zawsze możliwym do przyjęcia i zastosowania, gdyż od dobrego nauczyciela wymagamy nie ślepego stosowania się do podręcznika, ale własnej, samodzielnej twórczej pracy, ewentualnie na tle danego systemu, wymagamy też kontynuowania i ulepszania drogi poprzednika.

System basu cyfrowanego — to dzieło przeszłości nie widzę dla niego dalszej linji rozwoju — to system skończony. System na akustyce oparty uważam za dzieło przyszłości, będzie się on doskonalił i przez pedagogów zostanie niechybnie opracowany.

Będę może śmiałym, ale dodam, iż system Riemanna w zupełności naukowym nazwać można, system basu cyfrowego zaś jest anaukową, konwencjonalną doktryną. Harmonja Riemanna to dobra metoda — nieszczególnie pedagogicznie opracowana.

Harmonja basu cyfrowanego to świetnie pedagogicznie opracowany (jak np. u Rebera) podręcznik słabej anaukowej metody.

Teorje Riemanna i generał basu mają inny punkt wyjścia, inne nazwy, lecz nie trzeba zapominać, że nie podręcznik ale nauczyciel uczą właściwie, i dlatego też z całym zaufaniem uczeń powinien oddać się muzykalnemu, pracowitemu i zdolnemu nauczycielowi, gdyż według obu metod napewno można się nauczyć; nie wolno nam bowiem zapomnieć o tych genjuszach muzycznych. wykształconych właśnie według systemu, na który przed chwilą ciskałem gromy.

Największe zło, które widzę i poczęści jako pośredni skutek stosowania systemu generałbasu jest zlekceważenie przez twórców zasad harmonji. Zbytnia surowość, zbytnie zakazy zazwyczaj wywołują reakcję.

System basu cyfrowanego jest już w zasadzie swej wadliwie postawiony. Podział akordów według stopni gamy, a nie według zasadniczych cech, jest konwenansowy, nie istotny. Każdy przyzna, że nazwa Tp mówi mi odrazu o cechach akordu, a nazwa VI stopnia jest właściwie milczącą etykietą. Ustawianie akordów tercjami, z primą jako podstawą i jednocześnie dźwiękiem do zdwajania, nie jest znów istotną metodą ustawiania do analizy akordu, np.: w tonacji C dur akord pozornie septymowy d-f a-c jest zasadniczo sekstowym, primą w nim jest f, zdwajać też najlepiej jest toż samo f.

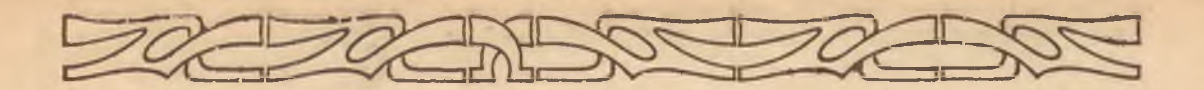
Dziś używane podręczniki harmonji są bardzo oddalone od zasad, któremi kierują się współcześni twórcy. Z punktu widzenia przeciętnego podręcznika z końca zeszłego stulecia kompozycje współczesne to zbiór ekstrawagancji.

Nauka form jest w analogicznem położeniu. Współcześni twórcy z chwilą wyjścia z uczelni muzycznych ignorują zasady, które zostały im przez lata wpajane.

Riemann stoi już bliżej twórczości współczesnej, ilość jego zakazów jest minimalna. ale i te najbardziej już istotne się i padają, np. zakaz używania kwint równoległych.

Nowe podręczniki harmonji probują zastosować się do twórczości współczesnej, do życia. Oczywiście nauka nie będzie nigdy się starała usprawiedliwić dziwactw w kompozycjach Schönberga i in., musi jednak zbliżyć się do kompozycji d'Indy'ego, Ducasa, Straussa, Szymanowskiego.

Za próbę taką, stworzenia harmonji nowoczesnej, uważać należy dzieło Capellena (1906 r.) w praktyce t. zn. pedagogicznie stosować tego dzieła nie można, trzeba jednak przyznać Capellenowi, że pewne zagadnienia harmoniczne rozstrzyga bardzo ciekawie i wcale słusznie.



Kwinty równoległe dopuszcza, przyczem za najlepsze uważa kwinty pomiędzy basem i tenorem; stojąc na punkcie alikwotów, mówi, że czy damy kwinty, czy nie — słyszeć je musimy. W rzeczy samej unikanie kwint równoległych prowadzi niekiedy do tak sztucznego, brzydkiego i sztywnego połączenia, że kto wie, czy jasne z kwintami równoległemi ustawianie akordów nie byłoby lepsze. Mam tylko wątpliwość, czy nie jest to zmniejszenie ilości głosów o jeden.

Capellen stawia słuszne zarzuty systemowi basu cyfrowanego twierdząc, że nazwa akordu sekstowego jest błędna. Prima u góry wcale nie jest zasadniczo sekstą: zostaje wszędzie w każdym głosie primą w przeciwstawieniu do riemanowskiego D^6_4, gdzie nazwa jest właściwą. System opiera się, mówi dalej Capellen, na operowaniu fałszywemi primami i zapytuje, dlaczego ów system dopuszcza cyfrowanie w górę, a nie w dół? Uważa również, że akord konsonansowy zwany kwartsekstowym, za mało się różni nazwą od dysonansowego kwintsekstowego. Seksta w tym systemie oznaczać może w tych samych akordach różne tony, jeden i ten sam ton może być oznaczany różnemi cyframi. Wreszcie zaznacza Capellen, że bas cyfrowany jest trudny do zastosowania przy figuracji wogólności, przy figuracji basu w szczególności.

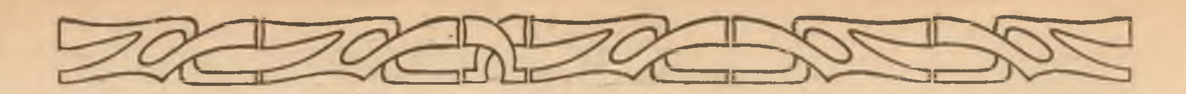
Już Riemann rozszerza pojęcie tonacji; po tej drodze idzie dalej Capellen. Odnosząc wszystkie trójdźwięki do tonicznego (w C-dur od fis do ges włącznie) wprowadza nowe nazwy, a więc w C-dur trójdźwięk c-e-g zwie „Mittelklang“ trójdźwięk f-a-c — Linksklang, a trójdźwięk g-h-d — Rechtsklang; trójdźwięk zbudowany na A według Capellena nazywa się Paralellklang (zarówno z małą jak i wielką tercją); trójdźwięk zbudowany na E zwie się Ober, a na As Unterklang'iem; trójdźwięk zbudowany na H zwie się Leittonklang'iem.

System Capellena zasługuje na zapoznanie się z nim nie jako z podręcznikiem szkolnym, ale, jak już wspomniałem, jako z zarysem harmonji „moderne“.

Teorja idzie stale za praktyką w muzyce, jest więc konserwatywną z natury rzeczy. Przepaść między teoretykami i twórcami może stać się bardzo głęboka, czego najlepszym dowodem jest stosunek nauki do twórczości dzisiejszej. System basu cyfrowanego nie da się wprost zastosować do harmonji moderne, nauka harmonji blizkiego może nawet jutra rozwinie się na podłożu nauki przyrodniczej t. j. na akustyce i zbliży się do wzorów dzisiejszych neoromantyków i impresjonistów muzycznych, ale nie dziwaków. Pójdzie po linji, że tak powiem, riemannowskiej, mając za dalszych przodków Riemann'a, Zarlina, Ptolomeusza, oraz w zamierzchłej przeszłości żyjących mędrców egipskich.

Muzyka w Krakowie 1914-1918.

Bilans ruchu muzycznego w Krakowie w czterech latach wojny jest większy, niżby na pierwszy rzut oka zdawać się mogło. Rzecz jasna, że pierwsze miesiące wojny wstrzymały wszelki ruch muzyczny. Wszystkie szkoły zamknięto, wszystkie instytucje opuściły Kraków. Konserwatorjum muzyczne zostało; nie chciano narażać na nieuniknioną nędzę grona nauczycieli; rozpoczęto naukę i nie przerwano jej ani na chwilę, chociaż pod miastem grały armaty. Dopiero po ustąpieniu Rosjan w grudniu 1914 zaczęły się pierwsze nieśmiałe kroki próby życia muzycznego. W mieście została garstka inteligencji, dla której konieczna była jakaś duchowa rozrywka: tej potrzebie odpowiedziały popularne już przed wojną *poranki muzyczne;* cykl wykładów o Beethovenie, Chopinie, Schubercie, Schumannie, Brahmsie i in. gromadził tłumy słuchaczów tak, że najobszerniejsza sala miasta z trudem mogła ich pomieścić. W ilustracji muzycznej brały udział wybitne siły artystyczne, któremi Kraków rozporządzał wówczas w większej ilości, aniżeli przed wojną; wielu bowiem artystów, zaskoczonych wypadkami wojennymi, pozostało w Krakowie na przymusowy pobyt. Wśród nich było wielu śpiewaków i śpiewaczek. Wtedy to



powzięto myśl powołania do życia przedstawień operowych. Niebawem plan zrealizowano:

Powstało *Towarzystwo operowe*, które rozpoczęło pracę na scenie teatru miejskiego. Wśród solistów były pierwszorzędne siły, chór, zwłaszcza męski, złożony z członków dawnego chóru akademickiego, świetny, orkiestra złożona z rutynowanych muzyków; nie dziw więc, że przedstawienia stały na artystycznym poziomie i ściągały tłumnie publiczność. Taki był zawiązek towarzystwa operowego, które w zabiegach o swój byt stoczyć musiało z zarządem miasta walkę, pełną intryg i osobistych ambicji. Miasto bowiem wzięło samo na siebie urządzenie sezonu operowego w czasie wakacji letnich i zgodziło się wkońcu na „współudział“ towarzystwa operowego w przedstawieniach. W takiej formie odbyły się dwa ostatnie sezony. Niezrażone przeciwnościami dąży nadal towarzystwo do stworzenia stałej opery w Krakowie i przypuszczać można, że miasto w należytej ocenie znaczenia, jakieby miała opera dla kultury artystycznej, poprze te starania.

Ruch *koncertowy* był w Krakowie mimo wojny bardzo żywy. Dowodem tego jest fakt, że obok dawniejszej agencji p. T. Trzcińskiego, zasłużonego dla muzyki w Krakowie, powstała druga agencja: „Krakowskie Biuro koncertowe“ p. E. Bujańskiego, energicznego i przedsiębiorczego kierownika. Wzmożonej pracy obydwuch przedsiębiorstw zawdzięczał Kraków mnóstwo dobrych koncertów. Przez estradę przewinęły się nietylko siły już dawniej u nas znane, ale także kilka nowych sił niezmiernie wybitnych. Do nich należy pianista *W. Backhaus*, który pierwszym występem zdobył w Krakowie odrazu sympatje ogółu, dwoje „cudownych dzieci“: *Pepa Barton* 14 letni skrzypek z Pragi i bardziej od niego sensacyjna, jako zjawisko estradowe, prawdziwie genjalna *Erika Morini*, wywierająca dźwiękiem swoich skrzypiec i bezpośredniością gry demoniczne wrażenie.

Najciekawszą osobistością okazał się jednak nieznany przedtem u nas pianista *Egon Petri*, uczeń Busoniego, jako wykonawca Bacha i Liszta; charakterystyczną cechą jego gry jest niezwykła dynamika i kolorystyka dźwięku.

Najważniejszem zdarzeniem artystycznem zaś w naszem zaściankowem życiu muzycznem było wykonanie IX symfonji beethovenowskiej przez wiedeńskich „Tonkünstlerów“ pod kierunkiem Nedbala. Wykonano ją z inicjatywy p. Trzcińskiego po raz pierwszy u nas w całości; śpiewał chór Towarzystwa operowego, zaś w kwartecie solowym współdziałały najlepsze siły miejscowe.

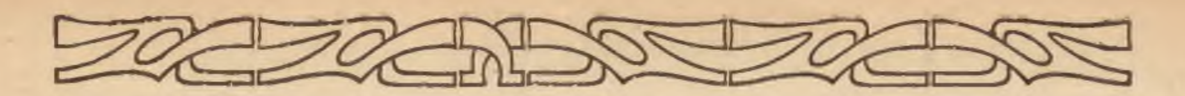
Dr. Józef Reiss.

Nowości wydawnicze.

= **W. Gieburowski, Dr. phil.** Die „*Musica Magistri Szydlovite*“, ein polnischer Choraltraktat des XV. Jahrh. und seine Stellung in der Choraltheorie des Mittelalters, mit Berücksichtigung der Choraltheorie und Praxis des XV. Jahrh. in Polen, sowie der Nachtridentinischen Choralreform. Posen, Druck und Verleg der St. Adalbert-Druckerei, 1915, 8⁰, IV+ 216 str., cena 10 Mk.

Z niemałą radością spełnić wypada podpisanemu obowiązek sprawozdawczy z doskonałej pracy ks. dra Wacława Gieburowskiego (Poznań) i powitać w autorze znakomitego pracownika na polu historji muzyki w Polsce. Praca powyższa jest dyssertacją doktorską, napisaną pod pieczołowitą opieką jednego z największych uczonych muzycznych doby obecnej, prof. J. Wolfa w Berlinie i nosi na sobie wszelkie znamiona świetnej metody naukowej, tak iż wszelkie pochwały na rzecz tej nieskazitelnej i nawskróś pozytywnej pracy uważam za zbyteczne.

Autor zajmuje się teoretycznym traktatem z XV w. znajdującym się w Bibljotece Seminarjum Duchownego w Gnieźnie i będącym pochodzenia polskiego, gdyż autor traktatu zwał się Szydlowitą, pochodził z okolic Krakowa, gdzie był magistrem. Nie jest pewnem, który z kilku Szydłowitów napisał ten bardzo cenny dokument naszej teorji średniowiecznej. Zachowując wszelkie naukowe ostrożności przypuszcza ks. dr. G., że autorstwo należy przypisać albo Mateuszowi albo Janowi Szydłowicie, gdyż obydwaj pozostawali w związku z ówczesną kulturą muzyczną Krakowa (sfery



uniwersyteckie). Następnie podaje ks. dr. G. cały traktat in extenso zwracając uwagę na miejsca przypominające odnośne fragmenty z obcych średniowiecznych traktatów muzycznych. Przekonujemy się, że nasz Szydłowita znał bardzo wiele traktatów, ale w zasadzie opierał się na 2 głównych źródłach, któremi były traktaty Theogera z Metzu i Johannesa Olendrina. Naukowa ostrożność i objektywność pozwala autorowi nie przesadzać wartości traktatu Szydłowity. Wie dobrze, co w nim jest oryginalnego, wie że jest to mało samodzielna kompilacja i że tylko w formalnym kierunku stara się Szydłowita być samodzielnym, zamiarem zaś naszeg teoretyka było napisać podręcznik chorału służący dla „eruditio scholarium in musica minus perfectorum". Celu swego dopiął, a dzieło jego jest pierwszym polskim traktatem w swym rodzaju, napisanym przed r. 1500. Sposób, w jaki ks. dr. Gieburowski objaśnia wszystkie 14 rozdziałów traktatu jest jednem pasmem dowodów zdumiewającej erudycji i znajomości teorji średniowiecznej, i wątpię, czy popełnię pomyłkę, twierdząc, że ks dr. Gieburowski wybija się bezwzględnie na pierwszy plan jako znawca swego przedmiotu w Polsce, zajmuje też zaszczytne miejsce między historykami średniowiecza muzycznego wogóle.

Do swej pracy dołączył też autor bardzo cenny rzut oka na teorję i praktykę chorału w Polsce w XV wieku, udowadniając ku chwale naszej kultury muzycznej, że przestrzegano u nas tradycyjności i czystości chorału a nie brakło czynników, które dbały o stan chorału. Poznajemy wiele ciekawych szczegółów z historji muzycznej kultury w Polsce 15 stulecia, co budzi w nas pragnienie aby ks. dr. Gieburowski zbadał historję chorału i pieśni religijnej polskiej w całokształcie do r. 1500, choćby tylko na podstawie materjałów zawartych w głównych polskich bibljotekach

Prof. dr. Adolf Chybiński.

Z żałobnej karty.

= **Ś. p. Jan Drozdowski. (T. D. Jordan).**

Konserwatorjum Krakowskie poniosło dotkliwą stratę. W listopadzie ubiegłego roku zmarł jeden z najstarszych jego profesorów: pjanista Jan Drozdowki. Żył lat 61, a połowę życia oddał na pracę w Konserwatorjum, gdzie od roku 1888 prowadził klasę gry fortepjanowej. Naprawdę oddał swoje życie tej pracy. Takiego umiłowania i przywiązania do zawodu nieprędko się spotka. Przywiązanie do konserwatorjum, w którem uczył, dochodziło u niego do egzaltacji.

Uczeń Kazimierza Hofmanna, a następnie konserwatorjum wiedeńskiego, posiadał ś. p. Drozdowski wykształcenie muzyczne, oparte na ścisłej podstawie; jako pedagog wnosił jedną nieocenioną zaletę, której nigdzie nauczyć się nie można t. j. intuicję i temperament pedagogiczny. Wyniki swoich doświadczeń zebrał w szeregu publikacji, których wartość polega na zupełnej samodzielności pod względem traktowania przedmiotu. Prócz *szkoły fortepjanowej na motywach polskich*, prócz *ćwiczeń przygotowawczych na fortepian* wydał Drozdowski *systematyczną szkołę techniki fortepjanowej* i to w języku polskim i niemieckim pod pseudonimem T. D. Jordana (2 wydanie ukazało się nakładem wiedeńskiej „Universal-Edition"). Ukrywanie się za pseudonimem jest niezmiernie charakterystyczne dla ś. p. Drozdowskiego; streszcza się w tym drobnym rysie owa niewiarogodna wprost skromność pedagoga, którego wartości — jak zwykle — nie doceniano.

Literatura teoretyczna zawdzięcza ś. p. Drozdowskiemu *Zasady muzyki* i *Historję muzyki*, wydaną w czasie, kiedy w polskim języku nie było ani jednej pracy z tej dziedziny. Najbardziej interesował go jednak problem mechanizmu gry fortepjanowej, problem ruchu ręki, jego źródła fizjologicznego i ich wpływ na różne sposoby gry i odcienie uderzenia. Pierwszą pracą o tem zagadnieniu były *Uwagi nad mechanizmem gry na fortepjanie*, a niedawno przed śmiercią złożył ś.p. Drozdowski do dyspozycji towarzystwa muzycznego w Krakowie rękopis o tym samym problemie, lecz pogłębiony i wzbogacony wieloletniem doświadczeniem. Towarzystwo opublikowało właśnie teraz cenną spuściznę wybitnego pedagoga w sposób godny jego pamięci.

Niezwykła to była natura; mimo lat podeszłych zawstydzał młodzieńczym zapałem i polotem młodych; zapalał się do wszystkiego, co szlachetne i świeże, co miało warunki postępu. Człowiek ewangielicznej czystości, idealista, radykał, wróg bezdusznego mechanizmu, nie znosił kompromisów.

Zostawił po sobie pamięć czystą, jak kryształ.

Dr. Józef Reiss.

Redaktor i Wydawca **Roman Chojnacki.**

Drukarnia Teofila Jankowskiego, Wspólna 54. — Telefon 266-07.